

Mgr Aneta Jałocha

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: jalocha.aneta@gmail.com

Podążając śladami dzieciństwa – „kuglarstwa” pamięci w filmie *Weiser* (2000) Wojciecha Marczewskiego

I zamiast mówić cokolwiek, zamiast złorzeczyć i przeklinać, pomyślisz, że
wszystko, co oglądały twoje oczy i wszystko, czego dotyczyły
twoje ręce, dawno już rozsypało się w proch.

Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*¹

Dorobek artystyczny Wojciecha Marczewskiego składa się z kilku realizacji telewizyjnych i czterech filmów kinowych, takich jak: *Zmory* (1978), *Dreszcze* (1981), *Ucieczka z kina Wolność* (1990) oraz *Weiser* (2000)². Kolejne dzieła twórcy (wyłączając utrzymaną w quasi-fantastycznej konwencji *Ucieczkę z kina Wolność*) podejmują, rozwijany na różne sposoby, motyw dzieciństwa. O ile jednak w *Zmorchach* oraz trzy lata późniejszych *Dreszczach* dorastanie przedstawione jest jako okres wypełniony bólem, o tyle w opartym na powieści Pawła Huellego *Weiserze* Marczewski kreśli zmitologizowany obraz dzieciństwa. Przeszłość, rekonstruowana ze wspomnień przez głównego bohatera, Pawła Hellera (Marek Kondrat), zostaje poddana retuszowi i wyidealizowana. W swoim ostatnim pełnometrażowym filmie fabularnym reżyser ukazuje dzieciństwo jako czas utracony, przynależący do porządku tego, co minione i nieobecne. Podobnie jak Huelle w swojej powieści, Marczewski w filmowej adaptacji tematyzuje pamięć i operuje strategiami narracyjnymi, które naśladują mechanizmy jej działania.

Adaptując kultową powieść Pawła Huellego *Weiser Dawidek*, opublikowaną po raz pierwszy w 1987 roku przez Gdańskie Wydawnictwo Morskie, reżyser

¹ P. Huelle, *Weiser Dawidek*, Gdańsk 2000, s. 265.

² Poszczególne filmy Wojciecha Marczewskiego analizuje Tadeusz Lubelski w tekście *Wojciech Marczewski – gry o osobność*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004, s. 135–153.

wprowadził liczne zmiany względem literackiego pierwowzoru³. Po pierwsze, wielbiciele *Weisera Dawidka* nie znajdują w adaptacji Marczewskiego ani biblijnego snu Pawła o wyłaniających się z morza bestiach, ani stylizowanej na *Apokalipsę św. Jana* przemowy Żółtoskrzydłego. Po drugie, miejscem akcji powieści jest Gdańsk – „mała ojczyzna” Pawła Huellego, miasto-bohater *Blaszanego bębena* Güntera Grassa, które przed drugą wojną światową stanowiło swoisty tygiel kulturowy. W pierwowzorze literackim Gdańsk to miejsce obdarzone pamięcią; Weiser – w trakcie wędrówek po zakamarkach miasta – odsłania przed Pawłem, Piotrem, Szymkiem oraz Elką topograficzne punkty pamięci, inkrustowane śladami przeszłości. Marczewski na miejsce akcji swojego filmu wybrał zaś Wrocław. Choć podobnie do Gdańska przedwojenny Wrocław był miastem wieloetnicznym, przestrzenią nakładających się na siebie języków oraz tradycji, to jednak w adaptacji filmowej funkcja miasta jako nośnika pamięci kulturowej została pominięta. Po trzecie, reżyser zdecydował się również przenieść wydarzenia pamiętnych wakacji z drugiej połowy lat 50. do 1968 roku (okres związany z represjami władz komunistycznych względem społeczności żydowskiej). Po czwarte, znacznie przekształcił postaci głównych bohaterów.

Sytuacja życiowa narratora powieści Huellego pozostaje niedoprecyzowana. Czterdziestokilkuletni Paweł Heller bez określonej przyczyny rozpoczyna „wędrówkę” w przeszłość, do czasów dzieciństwa. Usiłuje odtworzyć przebieg wakacji 1957 roku, podczas których zniknął enigmatyczny, żydowski chłopiec, tytułowy Dawid Weiser. Drobiazgowy proces rekonstruowania przeszłości dokonuje się w akcie pisania⁴, choć sam Heller – co można interpretować jako element gry literackiej i przejaw autorefleksyjności – powtarza: „[...] bo to, co robię teraz, to w żadnym wypadku nie jest pisanie książki, tylko zapełnianie białej plamy [...]; muszę jednak uporządkować fakty. Tak, to nie jest pisanie książki o Weiserze ani o nas sprzed kilkudziesięciu lat, ani o naszym mieście z tamtego czasu, ani o szkole [...]”⁵.

Z jednej strony twierdzi, że wykonywana przez niego czynność to jedynie „zatykanie dziury linijkami na znak ostatecznej kapitulacji”⁶, z drugiej jednak wierzy – przynajmniej początkowo – że gdy połączy wszystkie elementy układanki, przekształci wspomnienia w znaki zapisane na białej kartce, uda mu się odnaleźć odpowiedź na nurtujące go pytanie: kim był Dawid Weiser? Wspomnienia pamięt-

³ Ze względu na polifoniczność sensów ujawniających się w powieści Huellego, analizowano ją, przyjmując różnorodne strategie interpretacyjne. Wskazywano na kontekst polityczny *Weisera Dawidka* (Gdańsk jako kolebka „Solidarności”), określano dzieło mianem „małej ewangelii” Pawła Huellego (mając na uwadze obecne w nim tropy religijne) bądź ujmowano je w kategoriach meta-literackiej refleksji. Por. M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 99–103, 124.

⁴ Por. *ibidem*, s. 104.

⁵ P. Huelle, *op. cit.*, s. 22, 32.

⁶ *Ibidem*, s. 22.

nego lata Heller przeplata reminiscencjami przelotnych spotkań z przyjaciółmi z okresu dzieciństwa (Elką, Piotrem oraz Szymkiem), które miały miejsce wiele lat po tajemniczym zniknięciu Dawida.

W filmie Marczewskiego czas akcji rozpada się na dwie części. Paweł Heller spotyka się z trójką przyjaciół z dzieciństwa i obsesyjnie rozpamiętując przeszłość, powraca do tajemniczych wydarzeń związanych z latem 1968 roku. Tryumf wykreowanych przez reżysera arkadyjskich wizji okresu dorastania jest jednak pozorny, przełamany obrazem gorzkiej teraźniejszości, w której zostali „uwięzieni” dorośli bohaterowie.

Marczewski, adaptując powieść Huellego, zmuszony był „dopisać narratorowi [...] jakąś historię”⁷. Filmowy Paweł zajmuje się renowacją starych płyt i – ze względu na zobowiązania zawodowe – powraca do rodzinnego Wrocławia. Do mężczyzny dołącza jego życiowa partnerka – Juliana (postać nieobecna w powieści). Reżyser zmodyfikował również losy pozostałych bohaterów⁸. Podupadły na zdrowiu Szymon (Krzysztof Globisz) pracuje jako szatniarz; Piotr (Piotr Fronczewski) jako jedyny odniósł zawodowy sukces i – podobnie do Eli (Krystyna Janda)⁹ – nerwowo reaguje na wzmianki dotyczące okoliczności zniknięcia Dawida Weisera. Wszystkich bohaterów filmu Marczewskiego łączy ambiwalentny stosunek do przeszłości; są naznaczeni wydarzeniami z dzieciństwa, o których nie chcą pamiętać, ale których, paradoksalnie, nie mogą także zapomnieć (Ela i Piotr) lub odwrotnie – jak w przypadku Pawła i do pewnego stopnia również Szymona – podejmują wysiłek odtworzenia tego, co przeminęło; podążają śladami przeszłości, by wpaść w pułapkę pamięci i skonfrontować się z jej rewersem – zapomnieniem. Uciekają przed przeszłością bądź próbują ją „doścignąć” i jednocześnie – choć są rozczarowani teraźniejszością – nigdy nie spoglądają w przód, na to, co nadejdzie. Reżyser zaznaczył: „Mam takie poczucie: że z tych pięknych dzieci, tak bogatych wewnętrznie, pełnych wiary i wyobraźni, po latach zostają kikuty. W każdym z dorosłych jest coś cmentarnego”¹⁰.

Z jakiego powodu Paweł w filmie Marczewskiego po trzydziestu latach od zniknięcia Dawida Weisera podejmuje próbę rozwikłania zagadki tajemniczego żydowskiego chłopca? Opuszczając Wrocław, Paweł odgrodził się od tego, co było, co dokonało się w czasie, ale i w pewnej przestrzeni; powracając do miasta

⁷ Idem, *Pisarze o adaptacjach. Dziecko poszło w świat*, wyw. T. Szczepański, „Kino” 2001, nr 6, s. 15.

⁸ W powieści Huellego Piotr zginął w trakcie zamieszek ulicznych w 1970 roku, to Szymek odniósł zawodowy sukces, zaś Ela wyjechała do Niemiec i nie odpowiada na wysyłane do niej przez Pawła listy.

⁹ W postaci dzieci wcieliłi się: Maciej Jaszczuk (Paweł), Olga Frycz (Elka), Jakub Woźniakowski (Szymek), Rafał Bednarz (Piotr) oraz Andrzej Basiukiewicz (Dawid).

¹⁰ W. Marczewski, *Świat odbiera nam tajemnicę*, wyw. T. Lubelski, „Kino” 2000, nr 12, s. 8.

– *loci* dzieciństwa – zostaje skonfrontowany z przeszłością, wydarzeniami, które miały miejsce latem 1968 roku. Jak zauważył Paul Ricoeur:

Miejsca zamieszkiwane są pamiętne *par excellence*. Pamięć deklaratywna lubi je przywoływać i opisywać, toteż wspomnienie jest do nich przywiązane. Jeśli chodzi o przemieszczanie się, sukcesywnie przeglądane miejsca służą za *reminders* epizodów, które w nich się rozgrywały¹¹.

Funkcja miejsca ma zatem charakter sprzężony zwrotnie: miejsca są przywoływane we wspomnieniach, ale i uruchamiają mechanizm działania pamięci. Co więcej, w dzień powrotu do Wrocławia Paweł dostrzega na ulicy rozkojarzonego Szymona. Po niespodziewanym spotkaniu z dawnym przyjacielem Heller rozpoczyna śledztwo dotyczące statusu wydarzeń z przeszłości. Bohater – parafrazując słowa Brunona Schulza – obsesyjnie powraca do obrazów pochwyconych w najmłodszych latach życia, by rozwikłać tajemnicę istnienia powierzoną mu jeszcze w dzieciństwie¹².

Istota przeprowadzanego przez Pawła śledztwa opiera się na rozpamiętywaniu, na skazanej na porażkę próbie zniesienia różnicy między „tu i teraz” a „tam i wtedy”, na podążaniu za podsuwanymi przez wspomnienia śladami. Nie bez powodu wykorzystuję w analizie pojęcie śladu, które odsyła do kluczowej dla rozważań nad pamięcią problematyki dystansu oraz uobecniania nieobecnego. Ricoeur w książce *Pamięć, historia, zapomnienie* odwołuje się do sokratejskiej metafory woskowej tabliczki, matrycy pamięci, na której odbijają się doświadczenia, zostawiając po sobie ślad – wspomnienie. Ślad funkcjonuje jako *signifiant* nieobecnego, czyli tego, który pozostawił po sobie ślad i jest za jego pomocą przywoływany, wydobywany ze sfery nieobecności. To, co było, pozostaje możliwe do przywołania-uobecnienia, dopóki ów ślad nie zostanie zatarty. Z tego też powodu, konkluduje Ricoeur, „metafora wosku spala dwa kręgi problemowe: pamięci i zapomnienia”¹³.

Paweł Heller jest figurą detektywa na tropie zagadek z przeszłości, usiłuje rozszyfrować tożsamość Dawida Weisera, dopasować ślady odcisknięte w pamięci do ich „właściciela”. Problem, z którym zmaga się bohater filmu Marczewskiego (jak i powieści Huellego), polega jednak na tym, że niektóre ślady-wspomnienia wraz z upływem czasu zostały zatarte; wydarzenia z przeszłości zasłania mgła zapomnienia i nie mogą one zostać uobecnione. Jednocześnie powtarzany przez Pawła Hellera gest rozpamiętywania można interpretować w kategorii *ars memoriae*, ćwiczeń pamięci, „konserwowania” blaknących obrazów przeszłości.

¹¹ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012, s. 60.

¹² Por. B. Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] *Opowiadania, eseje, listy*, wyb. W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 381.

¹³ P. Ricoeur, op. cit., s. 19.

Hans Belting, rozważając zależność obrazów oraz wspomnień, stwierdził:

Wymiana między doświadczeniem i wspomnieniem jest wymianą między światem i obrazem [...]. Nasze ciała posiadają naturalną kompetencję przemieniania w obrazy i utrwalania w obrazach wymykających nam się w czasie miejsc i rzeczy; obrazy te magazynujemy w pamięci i aktywizujemy je poprzez wspomnienie¹⁴.

Autor *Antropologii obrazu* zwraca uwagę na kilka fundamentalnych kwestii: nasze doświadczenia zostają przekształcone na wspomnienia-obrazy (*images*) i w tej formie są przechowywane i wydobywane z rezerwuarów pamięci; obrazy-wspomnienia są również w „permanentnym użyciu”, nakładane na percypowany przez nas świat, stanowią swoisty filtr, przez który „przepuszczamy” kolejne odbierane wrażenia¹⁵. Belting wskazuje, że naturalnym medium obrazów-wspomnień, rozlokowanych na mentalnej mapie pamięci, jest człowiek („nasza cielesna pamięć jest wrodzonym miejscem obrazów”¹⁶) – implikuje to fakt, iż każda próba re-prezentowania wspomnień ma ze swojej natury problematyczny charakter, gdyż zakłada nadanie zewnętrznej formy temu, co wewnętrzne (obraz-wspomnienie). Jeżeli wspomnienia konstituowane są jako obrazy, to właśnie operujące tkanką wizualną kino, a nie literatura, wydaje się być tym medium, które wypracowało narzędzia umożliwiające wykonanie przejścia „od wnętrza do zewnątrz”, przy jednoczesnym zachowaniu pewnych właściwości pamięci. Jedną z zastosowanych w filmie Marczewskiego technik filmowych pozwalających na naśladowanie/odtworzenie mechanizmów działania pamięci jest wprowadzenie w strukturę narracyjną dzieła tzw. flashbacków.

Sceny ukazujące dzieciństwo bohaterów oraz ich przyjaźń z Dawidem Weiserem posiadają status obrazów-wspomnień, odgraniczonych od teraźniejszych „segmentów” dzieła czytelną dla widza linią demarkacyjną. Nawet stylistyka poszczególnych płaszczyzn filmowego opowiadania jest wyraźnie odmienna. Sceny rozgrywające się w teraźniejszości utrzymane są w niskim kluczu kolorystycznym z przewagą szarości i wytłumionych barw; Paweł porusza się po klaustrofobicznym mieście, odwiedza ciasne mieszkanie Szymka i skąpany w mroku antykwariat. Prawem kontrastu utracony świat dzieciństwa nakreślony jest w żywych kolorach, to bezkresna przestrzeń skąpana w promieniach letniego słońca. W momentach „przeskoków” pomiędzy przeszłością a teraźniejszością wielokrotnie stosowany jest tzw. pomost dźwiękowy, czyli „przeniesienie” dźwięku obecnego w danej scenie na kolejną. Przykładowo, jedna z retrospekcji obrazuje dziwną zabawę Weisera

¹⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012, s. 84.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 85.

i Elki na lotnisku (Paweł obserwuje ich z ukrycia) – dzieci leżą obok siebie na pasie do lądowania i oczekują na pojawienie się samolotu, który po chwili przelatuje tuż nad ich ciałami. Po cięciu montażowym na ekranie ukazuje się siedzący przy biurku, pogrążony we wspomnieniach Heller – w tle słychać stopniowo zanikający odgłos wydawany przez silniki samolotu. Funkcja ścieżki dźwiękowej w filmie *Weiser* jest złożona: dźwięki antycypują pojawienie się retrospekcji; są wykorzystywane w celu uzyskania subiektywizacji mentalnej i akcentują wkroczenie przeszłości w obszar teraźniejszości – ruch immanentnie wpisany w akt rozpamiętywania, który dokonuje się „tu i teraz”, ale jest zawsze skierowany w stronę tego, co było „tam i wtedy”.

Należy podkreślić, że w obrębie filmu Marczewskiego praca pamięci, co wskazuje na jej asocjacyjny charakter, zawsze uruchamiana jest po pojawieniu się bodźca zewnętrznego. Gdy w dzień przyjazdu do Wrocławia zmęczony po podróży Paweł odbiera telefon, ze słuchawki dobiega drażniący odgłos iskrzących się przewodów elektrycznych, początkowo zagłuszany przez śmiech, a po chwili krzyk dzieci. Ów dźwięk z przeszłości, powracający w filmie na zasadzie *leitmotiv*, stanowi impuls przywołujący „poszarpane” wspomnienie mrocznego tunelu, w którym podczas niebezpiecznej zabawy z ładunkami wybuchowymi pewnego dusznego, letniego dnia zniknął Dawid Weiser. Analogiczną rolę „czynników” aktywizujących pamięć pełnią w filmie wybrane przedmioty związane z przeszłością Pawła: płyta Rudolfa Jonasa, którą w starej cegielni puszczał na gramofonie Weiser, czarno-białe fotografie ukazujące bohaterów w dzieciństwie. Pamięć aktywizują również wrażenia zmysłowe, takie jak chociażby kolory: czerwony szalik zawiązany wokół szyi Eli podczas jej ostatniej rozmowy z Pawłem wydobywa z meandrow pamięci bohatera wspomnienie fragmentu powiewającej na gałęzi sukienki. Flashbacki ukazują wydarzenia z przeszłości w porządku achronologicznym: wybuch; woda przepływająca przez tunel; zabawy z Szymkiem oraz Elą; przesłuchanie po zaginięciu chłopca; bójka z Weiserem; wyburzenie starej wieży; chodzenie po torach kolejowych itd. Pojedyncze wspomnienia o różnej częstotliwości trwania odsłaniają się i znikają na mapie pamięci, zaś zadaniem widza, podobnie jak i głównego bohatera, jest je uporządkować w celu zrekonstruowania historii. Retrospekcje zawsze przedstawiają wydarzenia, których bezpośrednim uczestnikiem bądź świadkiem był Paweł Heller, a zatem informacje dostępne odbiorcom filmu pokrywają się z zakresem wiedzy głównego bohatera. W tym sensie detektywem jest nie tylko Paweł, ale i śledzący przedstawiane na ekranie wydarzenia widz. Dodatkowo retrospekcje w filmie Marczewskiego nie mają homogenicznego charakteru. Jeżeli pokusić się o krótką typologię zastosowanych w *Weiserze* flashbacków, można podzielić je na dwie główne kategorie. Retrospekcje obrazujące moment wybuchu są krótkie, poszarpane: to nagle przebłyski pamięci zbudowane ze zderzanych chaotycznie obrazów, cechując je dynamiczny montaż i dominacja ujęć subiektywnych. Do dru-

giej kategorii przyporządkować można flashbacki przedstawiające poszczególne etapy znajomości z Weiserem oraz proces przesłuchiwania chłopców w sprawie wybuchu. Retrospekcje te są dłuższe, to koherentne fabularnie mikro-historie; przeważają w nich ujęcia, które są motywowane subiektywnie, ale operują obiektywnym punktem widzenia¹⁷.

Z jednej strony „fragmentaryczne” retrospekcje eksplozji w tunelu najtrafniej oddają naturę wspomnień, podczas gdy konstrukcja pozostałych flashbacków wydaje się być podporządkowana zachowaniu narracyjnej spójności. Z drugiej – strategia zderzania ze sobą retrospekcji odmiennych pod względem konstrukcji formalnej intensyfikuje poznawczy impas, w jakim znajduje się Paweł Heller – bohater potrafi wydobyć z pamięci wspomnienia i nakreślić schemat wydarzeń lata 1968 roku, ale ostatni obraz, wybuch w tunelu, który jest kluczem do rozwikłania zagadki Dawida Weisera, rozpada się na fragmenty. Co prawda Paweł ostatecznie poskleja porozrzucane w magazynie pamięci wspomnienia dotyczące feralnej eksplozji, jednak obraz, który odtworzy, pozostanie do samego końca naznaczony błędem, niemożliwą do usunięcia plamą zapomnienia. „Zrekonstruowana przeszłość – jak pisze Marek Zaleski – istnieje w tak niedoskonałym kształcie, w sposób ułomny i niepełny; na podobieństwo ruiny albo cytatu wyrwanego z niedającego się odtworzyć w całości tekstu”¹⁸.

Film Marczewskiego naśladuje proces wspominania oraz zwraca uwagę na niebezpieczeństwa związane z obsesyjnym „spoglądaniem” w stronę przeszłości. Prowadzone przez Hellera śledztwo wymyka się spod kontroli, sprawia, że bohater stopniowo alienuje się ze świata zewnętrznego – ignoruje zdezorientowaną Julianę i obowiązki zawodowe. Pograżony w stanie melancholijnego rozszczepienia porusza się pomiędzy płaszczyznami czasu, a przecież – przywołując słowa powieści – nie można „być tu i tam jednocześnie”¹⁹. Błogosławieństwo pamięci przekształca się w brzemień, chorobę. Wspomnienia Pawła przybierają postać myśli obsesyjnej, która „[...] jest patologiczną modalnością polegającą na wmontowywaniu przeszłości w rdzeń teraźniejszości, która działa jako przeciwwaga dla niewinnej pamięci [...], która także nawiedza teraźniejszość, lecz po to, by [...] działać w niej, a nie nawiedzać ją czy nękać”²⁰.

Paweł nie jest jedynym paraliżowanym przez widmo przeszłości bohaterem filmu. Schorowany, prześladowany przez permanentne odczucie strachu Szymek w trakcie rozmowy z Hellerem twierdzi, jakoby Dawid wcale nie zginął podczas wybuchu w tunelu. Sugeruje, że Weiser postanowił ukarać osobę, która latem 1968

¹⁷ Zob. D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2011, s. 106.

¹⁸ M. Zaleski, op. cit., s. 35.

¹⁹ Por. P. Huelle, op. cit., s. 94.

²⁰ P. Ricoeur, op. cit., s. 75.

roku dokonała aktu zdrady. Wypowiedź mężczyzny odnosi się do złożonej przez chłopców obietnicy, zgodnie z którą – przysięgając na wiarę w życie pozagrobowe – zobowiązali się nigdy nie wyjawiać powierzonych im przez Weisera sekretów. Zdracą w filmie Marczewskiego okazuje się właśnie Paweł. Tamtego lata bohater, nieświadomy prawdziwych intencji księdza i przekonany o obowiązku zachowania tajemnicy spowiedzi, zdecydował się opowiedzieć duchownemu o okolicznościach związanych ze zniknięciem Dawida. Ujawnienie tego elementu „układanki” wprowadza w problematykę pamięci, winy i zapomnienia – jedynie odkrycie prawdy o Weiserze umożliwiłoby bohaterowi symboliczne odpokutowanie zdrady, pozyskanie wybaczenia, które prowadzi do „zaspokojenia pamięci” i „fortunnego zapomnienia”²¹, pogodzenie się z przeszłością dałoby jej przeminąć, by odnaleźć siebie w teraźniejszości.

Po nagłej śmierci Szymka (bohater doznaje zawału w rocznicę zaginięcia Weisera), Paweł przychodzi do opustoszałego mieszkania mężczyzny – mauzoleum przeszłości. Pomieszczenia wypełnione są przez skrzętnie przechowywane i gromadzone „relikwie”, zamrożone w kryształach czasu obrazy dzieciństwa – fotografie. Te sztuczne, w stosunku do nośnika wspomnień, jakim jest ludzkie ciało, ekstensje-protezy pozbawione są części niedostatków pamięci naturalnej. Ze względu na swoją materialną formę, w porównaniu do śladów mentalnych, posiadają wyższą odporność na zgubne działanie czasu, proces zacierania śladów i degradację; pozwalają trwać przeszłości na zewnątrz ciała, poza obszarem subiektywnych wspomnień. Podobnie jednak do pamięci naturalnej, fotografie ewokują to, co minione i jednocześnie nieustannie wskazują na aporyczny status uobecnionego jako nieobecnego, „produkują”, by zacytować Barthesa, „śmierć, pragnąc zachować życie”²². Odnalezione w mieszkaniu Szymka fotografie Paweł traktuje jako dodatkowe, uzupełniające jego niedoskonałe wspomnienia o przeszłości ślady, tropy, dowody w prowadzonym śledztwie. Na jednym ze zdjęć zaskoczony Heller rozpoznaje siebie w towarzystwie Elki – to, kim jest „tu i teraz” zostaje skontrastowane z tym, kim był „wtedy i tam”. Linia rozpościerająca się pomiędzy granicznymi punktami „dziś” i „kiedyś” zawiera w sobie moment pęknięcia tożsamości, utraty siebie – jedenastoletni Paweł z fotografii, obok Dawida, to kolejny uobecniany nieobecny w filmie Marczewskiego.

Na innej dziwacznej fotografii widać „rozdwojoną” postać Weisera – chłopiec znajduje się jednocześnie na przeciwległych punktach obrazu. Dowód nadprzyrodzonych zdolności Dawida zostaje jednak szybko obalony, a „magiczna” sztuczka – zdemaskowana. Kilka dni później Heller, wnikliwie analizując obraz,

²¹ Por. *ibidem*, s. 547.

²² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 164.

przypomina sobie moment wykonania fotografii – Weiser, gdy spust migawki był otwarty przez kilka sekund, szybko przemieścił się z jednego końca ustawionych w szeregu uczniów na drugi. Zdjęcie to – idąc tropem rozważań Rolanda Barthesa – jest niepodważalnym, bo zagwarantowanym przez mechaniczny charakter fotograficznej reprodukcji, potwierdzeniem istnienia Weisera. Nawet gdyby Dawid posiadał tajemną moc multiplikowania własnej osoby, to i tak nie zmienia faktu, że przez ulotną chwilę znajdował się przed obiektywem aparatu. Igrając z widzem, Marczewski podważa jednak i ten „fotograficzny pewnik”. Paweł udaje się do wrocławskiego Urzędu Miasta w poszukiwaniu informacji o Weiserze. Detektywistyczny manewr wykonany przez bohatera jest znamieny. Archiwum, jak podkreślił Paul Ricoeur, wyznacza moment włączenia przeszłości do obszaru historii; archiwa – instytucje powołane po to, by spełniać funkcję zastępczych magazynów pamięci – gromadzą pisemne świadectwa tego, co minione, przekształcając je w „dowody dokumentalne”²³. Wyprawa Pawła do archiwum ma na celu pozyskanie sankcjonowanych na mocy autorytetu historycznego informacji na temat Dawida. Wbrew oczekiwaniom Heller dowiaduje się jednak, że nazwisko Weiser, którego – jak stwierdza urzędniczka – „się nie zapomina”, nie widnieje w żadnych oficjalnych dokumentach. Na ponawiane przez Pawła pytanie: czy Weiser zginął w tunelu? – nakłada się dodatkowe: czy Dawid kiedykolwiek istniał?

Bohater filmu Marczewskiego poszukuje dowodów nie tylko we wrocławskim archiwum. Mając świadomość ułomności własnych wspomnień, powołuje na świadków swojego śledztwa pozostałe osoby, które uczestniczyły w wydarzeniach tamtego lata. Po spotkaniu z Szymkiem odwiedza następnie Piotra, ale ten początkowo udaje, że nie pamięta Dawida Weisera. Ostatecznie – dopijając szybko szklankę alkoholu – wykrzykuje: „Pięć lat przesiedziałem za komuny. Odbili mi nerkę [...]. Wystarczy? A ty przychodzisz do mnie, wywlekasz historię sprzed pół wieku i mówisz mi, jakie to ważne!”. Elka, która tamtego letniego dnia weszła razem z Weiserem do tunelu i odnalazła się dopiero po kilku dniach poszukiwań, jest kolejną osobą, z którą Heller rozmawia w nadziei na ostateczne rozwikłanie zagadki. Paweł, pragnąc zaintrygować bohaterkę, wręcza jej winylową płytę z utworami Rudolfa Jonasa, którą udało mu się zakupić we wrocławskim antykwariacie – galerii przedmiotów z przeszłości, porzuconych i odnalezionych, niosących w sobie echo minionych zdarzeń. Płyta Jonasa ma dla Hellera szczególne znaczenie. W dzieciństwie bohaterowie byli świadkami fantasmagorycznej sceny – Dawid, przy akompaniamencie utworów Jonasa²⁴, lewitował w zrujnowanym budynku.

²³ Zob. P. Ricoeur, op. cit., s. 220–241.

²⁴ Wojciech Marczewski utrzymuje, że Rudolf Jonas to postać rzeczywista – był kompozytorem i dyrygentem niemieckiego pochodzenia, u którego reżyser pobierał w dzieciństwie lekcje gry na fortepianie. Został pochowany w świątyni Wang w Karpaczu. Wykorzystana w filmie płyta Jonasa jest jednak fikcyjna, a utwór w scenie lewitacji to w rzeczywistości kompozy-

Heller opowiada Elce historię szalonego muzyka – pewnego dnia Rudolf Jonas zaginął w górach i, podobnie do Weisera, nigdy nie został odnaleziony. Na serię zadawanych przez Pawła pytań kobieta reaguje słowami: „nie pamiętam, być może tak było, śmiesznie to bywa kiedy się jest dzieckiem”. Podczas ostatniego spotkania z Elką wielokrotnie powracający we wspomnieniach Pawła obraz – zawieszony na gałęzi kawałek czerwonej sukienki – zostaje również poddany w wątpliwość. Elka, wystraszona odgłosami strzelających petard stwierdza, że w dzień wybuchu była ubrana na niebiesko. Ułomność pamięci zaciera granice pomiędzy tym, co jest prawdą o przeszłości a tym, co wpisuje się w domenę wyobraźni. Możliwość zaistnienia błędu w mechanizmie pamięci wynika z samej natury obrazu-wspomnienia, obrazu, który nigdy nie jest tożsamy z obiektem, do którego przylega, może być zatem „falszywym wizerunkiem”, „złudnym wyglądem”²⁵ przeszłości, wspomnieniem-fantazmatem, w obrębie którego ścierają się ze sobą praca pamięci i praca wyobraźni. Ponadto nie tylko wspomnienia ulegają odkształceniu, z czasem zmienia się również emocjonalny stosunek do wydarzeń z przeszłości.

Wydobywane przez Pawła Hellera na powierzchnię wspomnienia dni spędzonych z Weiserem oczyszczone są ze śladów bólu – ból w filmie Marczewskiego przynależy tylko do teraźniejszości. Dzieciństwo Pawła Hellera to Elka śpiewająca: „Mleko i miód, mleko i miód, jak przejdiesz wodę, zobaczysz cud”, to łapanie ryb do słoika razem z Piotrem oraz Szymkiem w rzece, to otwieranie szklanych butelek z oranżadą. To również moment przebudzenia erotyzmu²⁶ – Elka staje się dla Pawła pierwszym obiektem niewinnej fascynacji. W jednej z retrospekcji, dziewczynka, zamoczona po kolana w wodzie, smaruje ziemią twarz Pawła i całując chłopca w policzek, parafrazuje słowa piosenki: „To jest mleko, a to jest miód”. Oniryczna scena, w której Weiser, Elka oraz Paweł (chłopcy są nadzy, a dziewczynka ma na sobie zmoczoną halkę) trzymają się za ręce i spacerują wśród falującego zboża, stanowi spoetyzowany obraz procesu odkrywania przez bohaterów własnej cielesności. Lęk, jeżeli pojawia się w horyzoncie dziecięcych doświadczeń, zawsze jest spleciony z ekscytacją – chłopcy bawią się poniemiecką bronią i obserwują, jak Weiser wysadza w powietrze opuszczoną wieżę. Co znamienne, prawdziwy strach bohaterowie odczuwają dopiero po zniknięciu Dawida. Paweł, Szymek oraz Piotr zostają wezwani do budynku szkolnego, gdzie kolejno przesłuchuje ich pedantyczny, odrobinę zdziwaczały dyrektor Kołota (Zbigniew Zamachowski) oraz odpychająca Sędzina

cja Zbigniewa Preisnera. Zob. M. Sadowska, *Wymyka się i znika* (sprawozdanie z produkcji), „Film” 2000, nr 2, s. 109.

²⁵ Ricoeur analizuje platońskie ujęcie pamięci oraz jej związek z wyobraźnią. Por. P. Ricoeur, op. cit., s. 22–27.

²⁶ Erotyzm oraz cielesność to temat przewodni eseju Wojciecha Klimczyka pt. *Seksualność w „trylogii” o dojrzewaniu Wojciecha Marczewskiego*, [w:] *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009, s. 193–209.

(Teresa Marczevska), która prowadzi śledztwo w sprawie wybuchu. Po latach role ulegają odwróceniu: Paweł z przesłuchiwanego przeobraża się w przesłuchującego i popełnia ten sam, co niegdyś dyrektor Kołota, błąd, „grzech” przeciw dzieciństwu – usiłuje rozwikłać, a zatem zrozumieć i zracjonalizować tajemnicę.

Jaki charakter ma rekonstruowany przez Pawła Hellera obraz przedstawiający Dawida Weisera? Filmowy Dawid, choć w porównaniu do bohatera powieści Huellego odarty z nadprzyrodzonych mocy (nie licząc umiejętności lewitowania), to postać otoczona specyficzną aurą odmienności i mistycyzmu. Początkowo nieśmiały chłopiec wywołuje w trójce przyjaciół, ze względu na swoją odmienną, niepokój i staje się przedmiotem dziecięcych ataków. Stopniowo status relacji łączących Weisera z Pawłem, Szymkiem oraz Piotrem ulega transformacji – chłopiec zaczyna budzić respekt wśród pozostałych bohaterów. Staje się prowodyrem zakazanych zabaw i wiernie naśladowanym przez chłopców przywódcą. Zawsze znajduje się na zewnątrz grupy – uparcie podtrzymuje dystans pomiędzy sobą a Piotrem oraz Szymkiem. Oprócz Elki, w pewnym momencie zaczyna akceptować również i Pawła (bohater przypadkiem dostrzega nocą, jak dziadek zadreżca Dawida i każe mu powtarzać: „Muszę się nauczyć lekcji, bo inaczej skończę na śmietniku, tak jak mój ojciec”). Postać Dawida Weisera, jak zauważył Marek Zaleski²⁷, można interpretować w odniesieniu do sformułowanej przez Emmanuela Lévinasa filozofii dialogu – milczący, „światlisty” chłopiec w filmie Marczevskiego jest ucieleśnieniem figury Innego. Według Lévinasa Inny wymyka się władzy imperialnego Ja, uobecnia nieskończoność, przybywa ze sfery tego, co absolutnie transcendentne, tego, co nie może zostać w pełni zrozumiane, nieustannie rozdziera myśl i stawia opór poznaniu²⁸. Rozwikłanie zagadki Dawida Weisera okazuje się zatem niemożliwe z dwóch odmiennych, ale w obu przypadkach wspierających się na niemożności zniesienia dystansu powodów: Paweł Heller poszukuje odpowiedzi na nurtujące go pytania w obrębie przeszłości, której nie jest w stanie precyzyjnie odtworzyć, ponadto tajemnica jest wpisana w istotę Dawida jako Innego; Innego nie da się „pochwyć”, nie sposób wymazać różnicy, która warunkuje jego odrębność.

W ten sposób zazębiają się ze sobą różne funkcje pełnione przez postać Dawida Weisera²⁹: jest figurą Innego, metaforą dzieciństwa, czasu otwartości na nieznaną bądź szerzej – przeszłości jako niemożliwej do rozwiązania zagadki. Moment zniknięcia żydowskiego chłopca symbolizuje nieodwracalny kres pewnego okresu w życiu Pawła, Piotra, Szymka oraz Elki. I w pewnym sensie prawdą jest, że

²⁷ Por. M. Zaleski, op. cit., s. 124.

²⁸ Emmanuel Lévinas rozwija swój projekt filozoficzny w książce *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2012.

²⁹ Z uwagi na obraną przeze mnie perspektywę badawczą, analizując film Marczevskiego, pomijam część tropów interpretacyjnych, jak przykładowo odczytywanie postaci Dawida w kontekście problematyki tożsamości żydowskiej i pamięci o wielokulturowym dziedzictwie Polski.

enigmatyczny chłopiec nigdy nie istniał – Dawid, nieobecny, ale uobecniany we wspomnieniach Pawła, to nic więcej, jak tylko konstrukcja przewrotnego mechanizmu pamięci. Pomimo faktu, że pomiędzy filmem Wojciecha Marczewskiego a powieścią Pawła Huellego istnieją znaczące rozbieżności (wynikające w dużej mierze z zastosowania odmiennego tworzywa wyrazu artystycznego), w obu dziełach zawarte jest przekonanie o złudnej naturze pamięci, która nieuchronnie deformuje i zaciera przeszłość. Wszak Czesław Miłosz przestrzegał: „Nie patrz w jeziora przeszłości: tafla ich rdzą powleczone / Inną ukaże twarz, niż się spodziewałeś”³⁰.

Summary

Following the Traces of Childhood. The “Jugglery” of Memory in Wojciech Marczewski’s *Weiser* (2000)

The subject of the article is Wojciech Marczewski’s film *Weiser* (2000), based on Paweł Huelle’s novel, which explores the problems of memory and oblivion. The author indicates the differences between the cinematic adaptation and the literary prototype that are connected with the strategy of constructing the main characters and modifications of the time and place of the action. Afterwards, Jałocha describes the relationship between image, memory and imagination. Analyzing the formal construction of *Weiser*, she names the means of cinematic expression that allow to imitate the work of memory. She characterizes the contrast between the lanes of the past and present established in the film, the structure of flashbacks, the way of introducing them into the narration and, based on the scope of subjectivity, she divides retrospections into two sub-categories. Jałocha refers to Paul Ricoeur’s phenomenology of memory, that is the notion of trace and the aporia of present-absent. When interpreting the film, she takes into consideration the characters’ motivations, their attitudes towards the past, the influence of ‘what has been’ on the present, the nature of the process of reconstructing the truth about the bygone events. She also identifies the motives used in the film that are linked with memory, such as photography and archives. Additionally, the author shows different functions assigned to the character of Weiser: he may be seen as a figure of the Other, the metaphor of childhood and the past seen in terms of an enigma. Marczewski’s films, as Jałocha argues, both on the level of plot and formal organization, thematize the memory and its limitations as well as the inaccessibility of the past founded on the difference between ‘here/now’ and ‘there/then’.

Keywords: memory, cinema, time

³⁰ Cz. Miłosz, *Dziecię Europy*, [w:] *Wiersze. I*, Kraków – Wrocław 1985, s. 175.

Streszczenie

Tematem artykułu jest podejmujący problematykę pamięci i zapomnienia *Weiser* (2000) Wojciecha Marczewskiego, film oparty na powieści Pawła Huellego. Autorka porównuje różnice pomiędzy literackim pierwowzorem a adaptacją filmową, związane między innymi ze sposobem konstruowania postaci i dokonaną przez reżysera zmianą czasu oraz miejsca akcji. Ponadto analizuje konstrukcję formalną *Weisera* i zastosowane w dziele środki wyrazu filmowego, przy pomocy których naśladowana jest praca pamięci. Charakteryzuje budowany w filmie kontrast pomiędzy płaszczyznami teraźniejszości oraz przeszłości, opisuje strukturę retrospekcji, sposób ich wprowadzania w obręb narracji i, biorąc pod uwagę między innymi zakres subiektywizacji, dzieli je na dwie sub-kategorie. Dokonując interpretacji filmu, odwołuje się do sformułowanej przez Paula Ricoeura fenomenologii pamięci: pojęcia śladu-wspomnienia oraz aporii uobecniania nieobecnego.

Słowa kluczowe: pamięć, kino, czas

Bibliografia

- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Warszawa 2011.
- Huelle P., *Pisarze o adaptacjach. Dziecko poszło w świat*, wyw. T. Szczepański, „Kino” 2001, nr 6.
- Huelle P., *Weiser Dawidek*, Gdańsk 2000.
- Klimczyk W., *Seksualność w „trylogii” o dojrzewaniu Wojciecha Marczewskiego*, [w:] *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Kraków 2009.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2012.
- Lubelski T., *Wojciech Marczewski – gry o osobność*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Marczewski W., *Świat odbiera nam tajemnicę*, wyw. T. Lubelski, „Kino” 2000, nr 12.
- Miłosz Cz., *Dziecię Europy*, [w:] *Wiersze. I*, Kraków-Wrocław 1985.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012.
- Sadowska M., *Wymyka się i znika* (sprawozdanie z produkcji), „Film” 2000, nr 2.
- Schulz B., *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, [w:] *Opowiadania, eseje, listy*, wyb. W. Bolecki, Warszawa 2000.